

Wolfgang Molkow

Glaube, Liebe, Hoffnung

Musik in Roman und Drama [5]

Inhalt

„Und doch spielte die Schwester so schön.“

Franz Kafka und die Musik

7

Die geheimen Herztöne der Unerlöstheit

Ödön von Horváth und die Musik

23

„Wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik“

Oscar Wilde und die Musik

37



Franz Kafka, 1923/24 (Foto: N.N.)

„Und doch spielte die Schwester so schön.“
Franz Kafka und die Musik

Über den Namen Kafka gibt das Österreichische Musiklexikon gleich zweimal Auskunft: da ist zum einen der Schöpfer von Salonperlen und pianistischen Albumblättern Johann Nepomuk – und zum anderen der Komponist zweier Opern und einer sinfonischen Dichtung Jindřich Kafka. Was aber soll der Dichter Franz Kafka mit Musik zu tun haben? Nüchterner Alltag, Aktenmetaphysik, Schuldgefühle, Vaterkomplex, Labyrinth der Bürokratie, Anonymität der Gesellschaft, Verirrung und Ausgesetztsein in der Strafkolonie des Daseins – wo wäre in dieser kafkaesken Welt Platz für Klang und Töne?

Kafka selber betont in Äußerungen und Briefen an Freunde seine vollständige Unmusikalität, die er für ein Familienerbe hält. Gegenüber dem eng befreundeten Schriftsteller und Komponisten Max Brod, der den „Augenmenschen“ Kafka zum Klangerlebnis bringen will, scherzt er, er könne die *Lustige Witwe* nicht vom *Tristan* unterscheiden. Zugleich begeistert er sich für Bizets *Carmen*, schätzt gängige Operetten wie Leo Falls *Dollarprinzessin*, singt Loewe-Balladen und kann ganze Passagen aus Opernlibretti wie den *Meistersingern* hersagen. Seine spätere Krankheit kommentiert er selbstironisch mit dem Satz Evas an Sachs: „Ich hätt’ Ihn für feiner gehalten.“ Dann wieder bezeugen Anmerkungen aus seinen Tagebüchern ein Desinteresse, ja, eine gewaltsame Abschirmung gegen Höreindrücke:

„Brahmskonzert des Singvereins. Das Wesentliche meiner Unmusikalität, dass ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir, und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um

mich, und meine einzig dauernde musikalische Beeinflussung ist die, dass ich, so eingesperrt, anders bin als frei. Solche Ehrerbietung wie vor der Musik gibt es im Publikum vor der Literatur nicht.“

Und Kafka fährt fort mit feinsinnig-skurrieler Beschreibung visueller Eindrücke, sieht die offenen Münder der wie in „frühitalienischer Architektur“ gruppierten singenden Frauen, beobachtet ein Trio von Geistlichen in ihrer Loge, verfolgt die Spielergruppen des Orchesters während Brahms' *Tragischer Ouvertüre* und vermerkt die „zerstörte“ Frisur des Dirigenten. Zugleich aber gewähren diese lapidaren Seh- und Höreindrücke den Blick auf tiefere Schichten in Kafkas Musikrezeption. Da ist zum einen der Hinweis auf die unterschiedliche Bewertung von Musik und Literatur: er beleuchtet zunächst die bei Schriftstellern nicht selten geäußerte Eifersucht auf die „Schwesterkunst“ – man denke an abfällige Bemerkungen bei Tolstoi, Wedekind, Wilde und Brecht. Doch Kafkas Satz von der geringeren „Ehrerbietung“ gegenüber der Literatur erhält Gewicht dadurch, dass er wörtlich in seiner Erzählung *Forschungen eines Hundes* wiederkehrt:

„Damit hängt zusammen, daß der Respekt vor der Musikwissenschaft größer ist als vor der Nahrungswissenschaft, die erstere aber niemals so tief ins Volk eindringen konnte wie die zweite.“

Ohne hier eine Klärung des Begriffes „Nahrungswissenschaft“ vorzunehmen: Musik und ihre Ausdrucksformen nehmen eine schillernde und über Konzerteindrücke weit hinausragende Bedeutung innerhalb der Kafkaschen Prosa ein. Auf eine existentielle Bedeutung des Begriffes „Musikalität“ verweist Hartmut Binder in seinem Kafka-Kommentar 1975, wenn er folgende Briefstelle als „Bild für die Problematik westjüdischer Seinsweise“ interpretiert:

„Ich verstehe nicht Musik, aber diese Musik verstehe ich leider besser als alle Musikalischen.“

Eingesperrt

Da ist aber noch von der Mauer die Rede, die gehörte Musik bei Kafka auslöse: ein Gefühl von Eingesperrtsein und Unfreiheit. Der Dichter ergänzt es an anderer Stelle durch ein Prager Opernerlebnis: „Es ist noch nicht zu still. Plötzlich im Theater, angesichts des Gefängnisses Florestans, öffnet sich der Abgrund. Alles: Sänger, Musik, Publikum, Nachbarn, alles ferner als der Abgrund.“

Eine signalhaft jähe, spontane Imagination zur Kerkerszene aus Beethovens Oper *Fidelio*. Ohne sich mit Einzelheiten der Musik aufzuhalten, dringt Kafka vor zu deren Ur-Sinn, der von Beethoven intendierten Gefühlssymbolik: wieder Mauer, wieder Gefängnis, dieses Mal auch Abgrund. Kafka bringt die Kerkerszene zusammen mit der eigenen psychologischen Wahrnehmung von Musik. Ausgerechnet im Zusammenhang mit der doch freiesten der Künste spürt Kafka klaustrophobische Enge, das Eingeschlossen-sein von Klangmauern. Entsprechend bleibt die Beethovensche Kerkerfanfare als Freiheitssignal unerwähnt. Mit einer beiläufigen Tagebuchnotiz berührt Kafka hier ein modernes Existenzproblem: die innere Unfreiheit. Nicht nur streift er den psychologischen Gehalt der Florestan-Arie; er erahnt in hypersensibler Reaktion auf Spielort, Sujet und Vertonung einen Zustand, der früher eher beim Hören von Neuer Musik ausgelöst wurde: Hermetik, ein Gefühl des Eingesperrtseins in eine gläserne Klangwelt, die durch „abstrakte“ Verwendung von Tonmaterial zunächst als fremd empfunden wird. Was Kafka an sich erfährt, korrespondiert mit dem Klang- und Assoziationsraum, den einst die Avantgarde ausbildete: eine Gefängniszelle, zu deren Strukturen die Gitterstäbe gehören. Als sinnfälligen Ausdruck dieser abschirmenden wie einkerkernden Gitter könnte man die Zwölftontechnik in ihren nackten doktrinären Anfängen und unexpressiven Varianten ansehen. Zwar meint der Schönberg-Schüler Hanns Eisler, man solle über den „Zwölfton-Zwang“ nicht zu sehr erschrecken. Derselbe Eisler hörte aber aus Schönbergs eigentlich burlesk intendierter Ehekomödie *Von heute auf morgen* die „zu-

künftigen Besucher der Luftschutzbunker, die Verzweifelten in den zerstörten Städten“ heraus.

Der Komponist Aribert Reimann leitet seine in statischen Klangflächen, Vierteltonreibungen, Streicherexzessen und Schlagzeugeruptionen aufbrandende Oper *Lear* monoton deklamierend mit der Reichsverteilung des Königs ein und begründet den nun folgenden traumatischen Orchestereinstieg mit dem Satz: „Die Musik wird Lears Gefängnis.“ In Reimanns späterer Vertonung von Kafkas Roman *Das Schloss* liegt scheinbar eine Fortführung dieses Ausdrucks von Isolation. Allerdings garantiert die Anwendung ähnlicher Stilmittel hier keine ähnliche Wirkung; Reimanns Musik übernimmt die realistische Erzählhaltung Kafkas und kann den Abgrund bürokratischer Beklemmung nicht darstellen. Die nunmehr vertonten Dialoge entbehren ihres Doppelsinns und wirken beinahe trivial. Der Theaterhorror eines Shakespeare ist offenbar etwas grundlegend Anderes als Kafkas inwendiges Schreckensinventar.

Im Roman *Das Schloss* stoßen wir übrigens auf eine spezifisch kafkaeske „Sphärenmusik“, die sich aus dem ununterbrochenen Telefonieren der Bürokratie ergibt:

„Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als in das armselige Gehör.“

Einen ähnlichen Geräuschpegel bilden für Josef K. die Gerichtskanzleien im Roman *Der Prozess*: „Endlich merkte er, dass sie zu ihm sprachen, aber er verstand sie nicht, er hörte nur den Lärm, der alles erfüllte und durch den hindurch ein unveränderlicher hoher Ton, wie von einer Sirene, zu klingen schien.“